

Vers une approche pluridisciplinaire des dessins de myologie inédits de Van Horne et Sagemolen : quelques aspects techniques

par Chloé PERROT (université Panthéon-Sorbonne)

Suite à la découverte des quatre volumes de dessins de Marten Sagemolen pour une myologie de Van Horne il y a quelques mois, Jean-François Vincent et moi-même, avons publié un article, disponible sur le site de la bibliothèque². Une véritable enquête et les données codicologiques ont permis de retracer l'histoire des manuscrits depuis leur réalisation par Sagemolen jusqu'à leur arrivée entre nos mains.

Nous souhaiterions à présent porter un regard sur les dessins en tant que production artistique et ébaucher ainsi quelques pistes de réflexion sur le travail de Sagemolen en tant qu'artiste au service d'un anatomiste. Après une rapide présentation biographique, qui s'impose pour un peintre dont la vie n'est pas très bien connue, nous nous intéresserons donc aux techniques picturales mises en œuvre par le peintre mais aussi, et surtout, à la production de séries de dessins qui semblent à première vue tous identiques, tous positionnés de la même manière sur la page, avec une précision *quasi* millimétrique. Ces quelques remarques nous conduiront à soulever enfin une question importante : les dessins ont-ils fait l'objet d'une reproduction par la gravure ?

Éléments biographiques

Marten Sagemolen, né en 1619 en Allemagne, à Oldenburg. Il a été actif entre 1640 et 1660. Il est présent à Leyde dès juin 1640 selon un acte notarié dont il est le témoin et qu'il signe le 8 juin. Il y devient un des premiers peintres de la guilde de Saint Luc fondée dans la ville en 1648. Il exerce la profession de peintre d'Histoire sans que nous possédions de

² Jean-François VINCENT et Chloé PERROT, *La myologie de Johannes Van Horne et Marten Sagemolen : quatre volumes de dessins d'anatomie du Siècle d'or retrouvés à la Bibliothèque interuniversitaire de santé (Paris)*, juin 2016. Disponible en ligne : <http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/van-horne.pdf>

détails quant à sa formation. Il est souvent cité dans la littérature pour avoir été le maître de Jan Huyken, Michel van Musscher (pendant seulement deux mois) et du peintre de paysages Nicolas Piémont. Il quitte Leyde pour Amsterdam en 1654 ce qui ne l'empêche pas, nos dessins en attestent, de travailler pour des commanditaires de Leyde. Il décède en 1669 dans un relatif dénuement, laissant une épouse et quatre enfants.

On ne connaît finalement de lui que peu d'œuvres. Son inventaire après décès, dont les témoins sont les peintres Anthony et Reynier Hals, et un catalogue de vente de la seconde moitié du XVIII^e siècle en listent cependant quelques-unes. Aujourd'hui, outre les manuscrits de la bibliothèque et un projet de 1653 de guirlandes décoratives conservé au Metropolitan Museum de New York (fig.1), il subsiste également un plafond daté de 1652, commandé par un marchand de Leyde, Abraham le Pla. Sagemolen n'en a réalisé que les éléments figuratifs.



Figure 1 - Marten Sagemolen, Projet de guirlandes décoratives, New York, MET. Source : metmuseum.org

Les ornements sont l'œuvre d'un autre peintre comme l'indique une phrase inscrite sur ledit plafond: « ces *quadrati* ont été peints par Sagemolen mais pas les travées »³ (fig.2). Nous devons noter que Sagemolen la rédige en italien dans un *cartellino*, donc à la manière italienne. Il montre ainsi sa culture sur un marché extrêmement concurrentiel à Leyde dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁴.



Figure 2 – Marten Sagemolen, Plafond peint, Leiden.
Source : kleinbedrijfcms.nl

³« *Questi quadrati et non le trabi ha depinto, M. Sagemolo* »

⁴ Sur ce sujet, voir Piet BAKKER, Magriet VAN EIKEMA HOMMES et Katrien KEUNE, « The coarse painter and his position in 17th and 18th century Dutch decorative painting » dans *Studying 18th century paintings and works on art paper, Cats proceedings*, II, 2014, p.70-82. Voir également un article plus détaillé: Piet BAKKER, « Crisis? Welke crisis? Kanttekeningen bij het economisch verval van de schilderkunst in Leiden na 1660 », *De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief*, 27(2), 2012, p.232-269. Disponible en ligne: <https://www.de-zeventiende-eeuw.nl/article/10.18352/dze.66/> [consulté le 9 janvier 2017].



Figure 3 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660. Paris, BIU Santé. Cote :Ms 29, fol.68.

Si en 1652 le nombre de peintres d'histoire présent dans la ville est encore stable, une première vague importante d'installation se produit entre 1655 et 1665, années qui intéressent précisément la production de notre manuscrit. Or, sur celui-ci Sagemolen reprend le principe qu'il a appliqué au plafond en indiquant « moi, Marten Sagemolen, ai étudié et disséqué ces bras, [provenant] de plusieurs corps, avec beaucoup d'efforts et de peine / [mais] il en est ainsi Anno 1654 »⁵ (fig.3). Il assure ainsi son autopromotion et entend probablement diffuser son nom auprès d'éventuels commanditaires qui seraient susceptibles de voir ses œuvres: les riches marchands de Leyde chez Le Pla, la société des médecins chez Van Horne.

Nous lui connaissons également une autre œuvre passée récemment en vente chez Christie's à Paris⁶. Cette huile sur toile est parfaitement contemporaine de nos manuscrits et nous voyons comment le peintre a su réutiliser des dessins à usage scientifique pour produire une œuvre inscrite dans la pure tradition de la peinture d'histoire: le supplice de Marsyas (fig.4 et 5). Pure tradition pour le thème, mais certainement pas pour le traitement. En effet, il s'agit d'un rare exemple d'un Marsyas entièrement dépecé. Le tableau est extrêmement complexe et toute analyse à ce stade serait pour le moins hasardeuse. Néanmoins, nous pouvons relever que l'alignement parfait des anneaux attire l'œil, anneaux qui symbolisent notamment la destinée, ici enchaînée. Et l'histoire même du malheureux Marsyas dont le talent ne fut récompensé que par le supplice – pour avoir voulu se mesurer

⁵ Ms 29. Sur ce sujet voir: Jean-François VINCENT, Chloé PERROT, *op. cit.*, p. 7.

⁶ Vente du 14 septembre 2016, lot 32 (non attribué lors de la vente). Voir la notice du catalogue *Tableaux 1400-1900*, Paris, 2016, p. 22-23.

à un dieu – fait étrangement écho aux mots de Sagemolen quand il écrit « avec beaucoup d'efforts et de peine / (mais) il en est ainsi » et prend également sens quand on sait que le peintre a rencontré les plus grandes difficultés financières.

Ce sont là, bien que résumés, les quelques éléments de biographie dont nous disposons. Une bien maigre biographie en vérité pour un peintre qui ne s'est pas distingué outre mesure parmi ses pairs, qui a terminé ses jours dans la misère, mais qui était cependant connu comme un excellent maître.

Deux cent cinquante et un dessins... quelques aspects techniques

Il convient à présent de nous pencher davantage sur ce qui constitue de fait sa plus importante œuvre connue: les quatre manuscrits en notre possession. L'ensemble représente deux cent cinquante et un dessins mais, si nous nous référons aux mentions anciennes de ces documents, plusieurs dizaines manquent encore à l'appel. Il aura fallu à Sagemolen au moins six années pour les réaliser tous⁷. Le tout semble au premier abord présenter une certaine unité dans la mesure où l'œuvre tend à la constitution d'une myologie complète. Néanmoins, sur la seule considération des techniques picturales employées, nous pouvons distinguer plusieurs ensembles:

- des dessins mêlant lavis d'encre ou d'aquarelle, parfois gouache et rehauts de blanc (la majorité d'entre eux),
- des dessins aux deux ou trois crayons,
- dessins aux deux encres,
- dessins à l'encre de Chine,
- des dessins au trait.

⁷ L'annotation que nous avons relevée plus haut dans laquelle Sagemolen évoque la pénibilité de la tâche qui lui a été confiée peut laisser penser qu'il a commencé ce travail avant 1654. Il serait d'ailleurs assez cohérent d'imaginer qu'il a contracté avec le leydois Van Horne avant de partir pour Amsterdam.



Figure 4 – Marten Sagemolen, *Supplice de Marsyas*, huile sur toile, XVII^e siècle.

Source : Christie's.

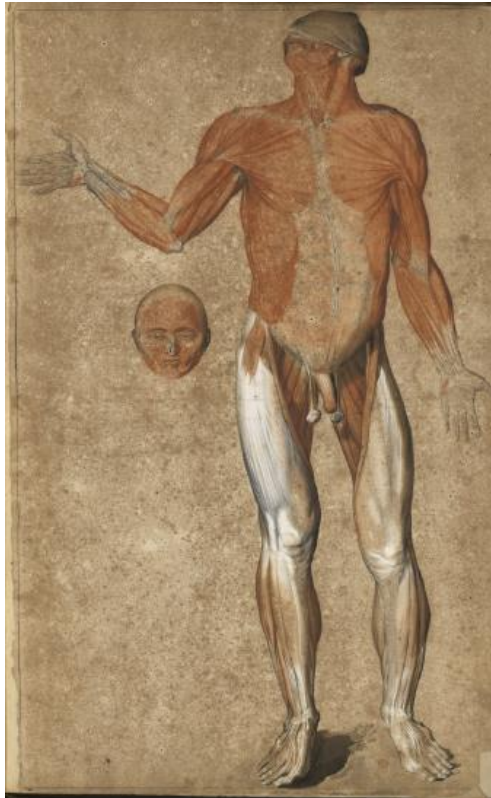


Figure 5 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660. Paris, BIU Santé. Cote : Ms 30.

Sagemolen semble effectuer un travail de recherche visant à proposer au commanditaire plusieurs possibilités pour obtenir le rendu souhaité. Est-ce d'ailleurs ce qu'il entend quand il évoque ses « efforts et [sa] peine »⁸ ? La variété des pigments employés témoigne dans le même sens. Il recherche pour le rendu de la chair la couleur la plus à même de restituer celle du muscle. Certains des mélanges mis en œuvre ne se sont d'ailleurs pas bien accommodés dans le temps de l'acidité du papier. Le rouge d'origine vire à l'orange presque fluorescent (fig.6a et 6b). Nous pouvons savoir que c'était bien de rouge que s'était servi le peintre car les estampilles appliquées par la bibliothèque ont connu la même altération de la couleur. Les mélanges de pigments n'ont en outre parfois pas eu l'homogénéité que le peintre pouvait attendre et ont constitué de petits amas irréguliers de matière. Cependant, toutes les générations qui ont vu ces dessins ont loué la fraîcheur des couleurs qui nous frappe encore aujourd'hui⁹.



Figure 6a et 6b – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27, fol.16r.

Pourtant, face à tant de d'efforts pour obtenir un rendu satisfaisant des couleurs des muscles, se profile une question essentielle: pourquoi ? En effet, les dessins concernés sont théoriquement voués à être édités mais dans la Hollande du XVII^e siècle, il s'agit nécessairement de gravures en noir et blanc. Et Sagemolen propose quelques exemples en noir et blanc, sûrement plus proche du rendu possible d'une gravure (fig.7). Pourtant la plupart des feuillets présentent une mise en couleur recherchée. Est-ce que l'usage d'une

⁸ Cette remarque de la part du peintre est certes presque topique et les difficultés rencontrées permettent probablement d'arguer en faveur du prix demandé.

⁹ Jean-François VINCENT, Chloé PERROT, *op. cit.*, p. 9.

gravure sur bois en couleur avait été envisagé ? C'est peu probable dans la mesure où la technique est déjà désuète dans les années 1650. Quel artisan graveur serait d'ailleurs capable de la reproduire ? Ce serait de surcroît prêter à Van Horne un bien grand et coûteux projet¹⁰.



Figure 7 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 29.

Grand, le projet l'est déjà par le volume. En effet, la dissection s'effectue étape par étape et chacune doit faire l'objet d'une représentation graphique. La progression dans la découverte de chaque nouvelle couche est mise en évidence aux moyens de séries. Et, pour obtenir la parfaite impression qu'il s'agit bien de la même pièce d'anatomie sur laquelle on procède à chaque page, Sagemolen s'est attaché à reproduire la pièce anatomique strictement à

¹⁰ Une explication possible peut être envisagée dans une mise en concurrence de cette production avec les planches d'anatomie en couleur de Fabricius d'Acquapendente dont nous pensons que Van Horne avait eu connaissance. Voir Jean-François VINCENT, Chloé PERROT, *ibid.*

l'identique d'une page à l'autre : même position, mêmes dimensions... ou presque! En réalité, les relevés de mesures effectués montrent d'infimes variations de l'ordre de quelques millimètres au niveau de la longueur des os ou de l'écartement des doigts. Mais au feuilletage, l'œil ne s'en aperçoit pas.

Pour obtenir ce résultat, le peintre a utilisé plusieurs méthodes. La première, et la plus simple, est celle du système de points de repères. C'est cette méthode qu'il emploie pour créer les retombes. En effet, la paperolle est fixée sur le dessin puis le tracé est réalisé ensuite, le dessin situé en dessous offrant les repères nécessaires pour éviter un décalage de l'élément ajouté, à la manière bien connue des cadavres exquis où on laisse dépasser un peu les traits qui seront repris par le dessinateur suivant.

La seconde technique mise en œuvre est tout simplement celle du calque, ce qui est évident à la simple observation notamment pour les parties qui n'ont pas été mises ensuite en couleur¹¹ (fig.8).



Figure 8 - Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27, fol.33.

La troisième technique, beaucoup plus rare dans les recueils et plus difficile à détecter, est une technique proche du *spolvero* employé par les fresquistes et qu'on désigne sous le terme de poncif. Un premier dessin est percé de petits trous et appliqué sur le support. Une bourse

¹¹ Plusieurs folios présentent ainsi des parties restées à l'état d'ébauche.

de toile remplie de charbon de bois est tamponnée à la surface du papier. La poudre passe à travers les trous et constitue sur le support des pointillés qu'il n'y a plus qu'à relier. Ce sont ces pointillés que nous pouvons détecter sur quelques feuilles de nos manuscrits (fig.9).



Figure 9 - Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : ms28, fol.46.

Enfin, Sagemolen a également utilisé une technique chère aux graveurs pour reporter un motif à l'identique: celle du report par transparence. C'est notamment le cas pour toute la série de membres supérieures recto/verso. Pour ce faire, il a tendu le dessin sur un cadre derrière lequel était placée une source de lumière. La face vierge de la feuille est tournée vers l'artiste, il ne lui reste plus qu'à tracer les contours du dessin présent au verso et qui devient visible par transparence. L'emploi de cette technique est notamment trahi par le report de la nomenclature sur au moins deux dessins: les lettres et les chiffres se retrouvent à l'envers sur l'une des faces du folio - nous indiquant aussi que cette numérotation est contemporaine de la création des dessins (fig.10a et 10b). Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que l'inversion des chiffres nous montre que le recto actuel est en fait le verso d'origine. Mais c'est paradoxalement le dessin le moins modelé, celui qui comporte le moins de détails.

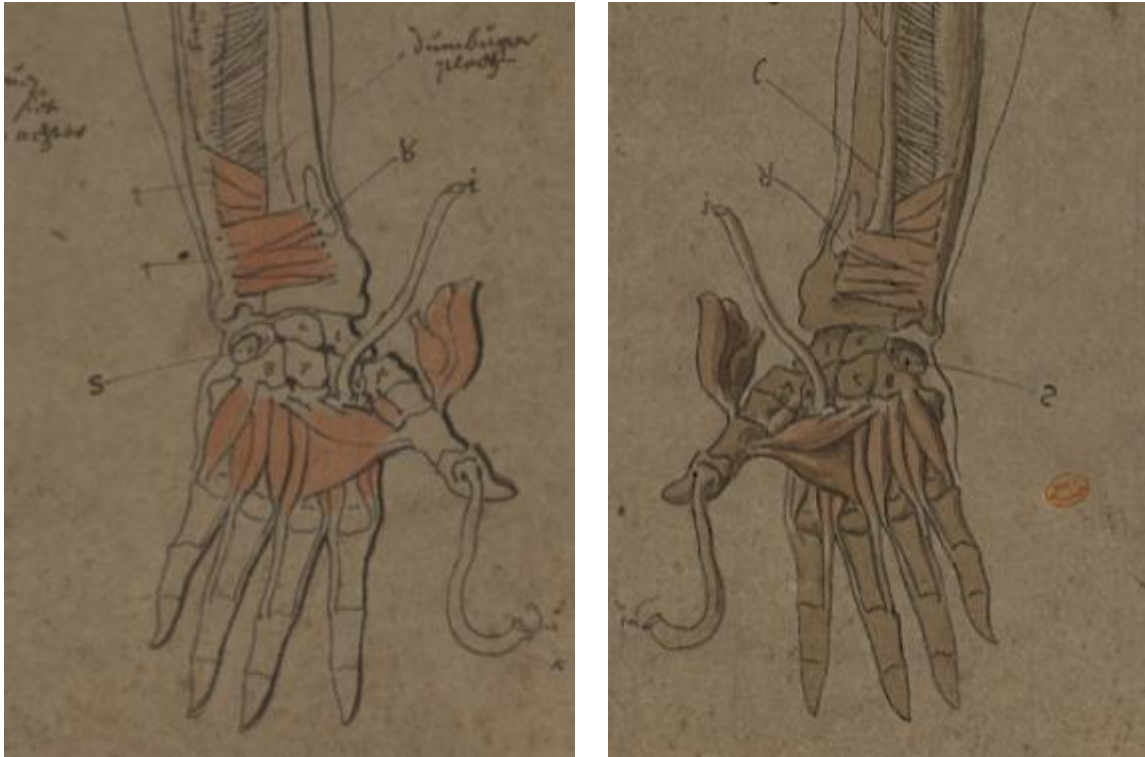


Figure 10a et 10b – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27, fol.16v et 16r.

Il demeure en outre une question: pourquoi avoir dessiné les membres supérieurs au recto et au verso ? Nous y voyons deux explications plausibles:

- la première est d'obtenir à moindre effort le membre supérieur gauche et le membre supérieur droit. Le peintre insiste ainsi sur leur parfait symétrie inversée du point de vue anatomique.
- la seconde explication est liée à la destination de ces représentations qui devaient probablement être gravés. En effet, en les reproduisant par transparence, on en inverse le sens. Le motif ensuite transféré sur la planche est donc l'image en miroir de l'original. Et ainsi, à l'impression qui retourne de nouveau le sens du dessin, on obtient la parfaite réplique du dessin de départ.

Cette seconde explication nous amène tout naturellement à notre troisième point: les dessins de Sagemolen pour Van Horne ont-ils été gravés ?

La question de la gravure

Le doute subsiste dans la mesure où nous ne connaissons ni épreuves ni plaques. Cependant, plus de la moitié des dessins montrent des marques de reproduction. 105 présentent en effet des incisions qui, pour 13 d'entre elles, sont assorties à un charbonnage au dos de la feuille (fig.11). Il s'agit des traces qu'un objet pointu, non enduit d'encre, a laissées à la surface du papier, en suivant les contours du dessin. Deux autres folios montrent, pour l'un, seulement un charbonnage, et pour l'autre, des traces de sanguine sans pourtant porter de marques d'incisions. Peut-être que celles-ci ont été écrasées avec le temps.

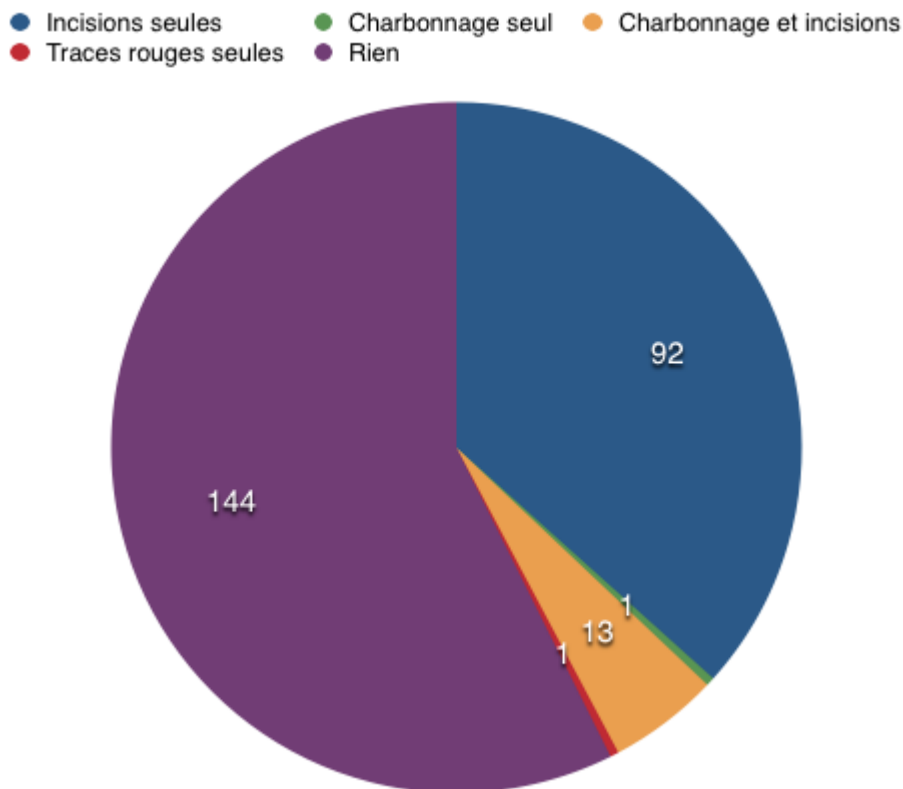


Figure 11 - Répartition du charbonnage et des incisions sur les dessins.

Les incisions sont les traces d'un calque. Pour reproduire un dessin on peut en effet enduire son verso de charbon ou de sanguine puis le déposer sur une feuille blanche. En appuyant sur les contours à calquer à l'aide d'une pointe, le charbon ou la sanguine se dépose sur la feuille vierge et le dessin est reproduit. Quand on ne trouve pas de charbonnage au dos, c'est tout simplement qu'une feuille intermédiaire a été intercalée entre le dessin et le support. Cette technique est souvent employée par les graveurs. Elle est détaillée

notamment par Abraham Bosse dans son *Traité des manières de graver en taille-douce*¹². Pour les graveurs, le support récepteur du nouveau dessin n'est pas une autre feuille de papier mais la planche de gravure préalablement vernie.

Un folio pose toutefois question. Il présente ces marques mais à en endroit où le papier est resté vierge, dépourvu de dessin. Est-ce que la main qui a incisé le folio a simplement superposé sur la partie manquante un autre dessin afin de compléter celui-ci ? C'est plausible dans la mesure où ce folio présente des marques assez profondes qui s'expliqueraient par la présence de trois couches de papier: le premier dessin qui complète celui à reproduire, le motif qui doit être complété et reporté sur un nouveau support et enfin, la feuille qui porte au dos de la sanguine ou du charbon. L'utilisation d'un dessin pour en compléter un autre est rendue possible par la précision avec laquelle Sagemolen reproduit à l'identique les contours de la partie du corps qu'il décline dans une série. Cette précision nous a fait penser dans un premier temps que les incisions étaient la preuve d'une des techniques de calque employées par l'artiste. En effet, de rares dessins présentent des éléments tracés par l'incision mais qui n'ont pas été repris au crayon noir, tout simplement parce qu'ils appartenaient au dessin précédent, à l'étape de dissection antérieure et représentaient des éléments qui avaient été ablatés. Mais d'autres arguments peuvent laisser penser que ces marques sont celles d'un report sur la planche du graveur. Le premier est que de nombreuses traces d'incisions se retrouvent sur des ensembles de muscles qui ne sont plus reproduits ensuite, ayant été levés à la dissection. C'est déjà le cas pour un dessin que nous avons vu précédemment mais à la différence près que dans le cas que nous présentons ici, nous ne retrouvons pas ces marques sur les dessins suivants. Le support n'était donc pas une des feuilles de papier présentes dans nos manuscrits. Par ailleurs, argument le plus solide, les éléments qui présentent des marques qui se retrouvent d'un dessin à l'autre, comme les ébauches de visage par exemple, présentent des contours incisés totalement différents sur les différents folios (fig.12).

Calque ou gravure, ce que nous pouvons en tout cas affirmer c'est que ces dessins ont été reportés sur un nouveau support. Mais rien ne nous indique qu'il s'agisse d'une manipulation de reproduction contemporaine de leur création. Et nous pouvons dès lors nous demander de quand date cette opération. Dans l'hypothèse d'une opération de gravure, est-elle le témoignage d'essais réalisés pour Van Horne ? Ou peut-elle être attribuée à la volonté de publication d'un des possesseurs ultérieurs du recueil qui aurait ainsi envisagé une exploitation du document à des fins commerciales ?

¹² Abraham BOSSE, Charles-Nicolas COCHIN, *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin...*, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, 1745, nouvelle édition, p.19-20.



Figure 12 – Marten Sagemolen, *Myologie de l'homme*, 1654-1660.
Paris, BIU Santé. Cote : Ms 27.

Conclusion

Le document que nous avons présenté est particulièrement complexe dans sa composition comme dans son histoire. Notre contribution n'avait d'autre ambition que de poser les premières remarques qui apparaissent à la consultation des manuscrits. Ils ont encore beaucoup à nous apprendre sur les techniques d'un artiste qui se met au service d'un scientifique et constituent en tout cas un témoignage essentiel des recherches de rendu du corps humain sur le papier dans les Pays-Bas du Siècle d'or de l'anatomie et de la peinture, deux disciplines majeures qui se rencontrent et collaborent à une production d'exception. Et nous ne pouvons que souhaiter que les nombreuses questions qui demeurent trouvent prochainement des éléments de réponses.